Los Estudios Visuales.
Un estado de la cuestión.

Anna María Guasch

El discurso de la apropiación, las teorías posestructuralistas de la muerte del autor y de la deconstrucción, el cuestionamiento de la representación y el discurso de la diferencia fueron decisivos para cuestionar algunos de los valores asociados a la modernidad. Pero la desactivación del valor de la autonomía[1] ligado a la metanarrativas hegelianas y marxistas y entendido como antídoto a la alienación y al fetichismo tiene su origen en el arraigo del campo de la de *Cultura Visual* o de los *Estudios Visuales* , un proyecto interdisciplinar y relativista que surge como alternativa al carácter «disciplinar» de buena parte de las disciplinas académicas, entre ellas, la historia del arte[2]. Y por *Cultura Visual* o *Estudios Visuales* entendemos un cambio fundamental en el estudio de la historia tradicional del arte en el que, tal como apunta Foster aunque desde una perspectiva negativa[3], el concepto «historia» es sustituido por el de «cultura», y el de «arte» por lo «visual» jugando a la vez con la «virtualidad» implícita en lo visual y con la «materialidad» propia del término cultura. En este sentido, tal como también sostiene Foster, la imagen es para los *Estudios Visuales* lo

1 Como sostiene Hal Foster, aunque la autonomía es una mala palabra, se tiende a olvidar que su uso es políticamente situado: «Autonomía es una mala palabra, como también lo es esencialismo, pero no siempre es una mala estrategia; llamésmosla «autonomía estratégica». Hal Foster, «The Archive Without Museums», *October,* 77, verano 1996, pp. 118-119. Por el contrario, Keith Moxey sostiene: «…Yo argumentaría que las oposiciones binarias autonomía/ sometimiento y arte/visual son, de hecho, inapropiadas. […] El enfoque de la producción artística dentro del contexto de la cultura visual nos permite observar tanto la especificidad social como la maleabilidad histórica de las afirmaciones de valor estético». Keith Moxey, «Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales», en *Teoría, práctica y persuasión*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003. [El artículo referido se reproduce más adelante, en este mismo número de Estudios Visuales. N.del E.]

2 Véase Anthony Vidler, «Art History Posthistoire», *The Art Bulletin*, vol. 76, septiembre 1994, p. 408.

3 Hal Foster, «The Archive Without Museums», *art. cit.,* , p. 104.

que el texto para el discurso crítico postestructuralista. Además, al igual que en la teoría fílmica y en los estudios de los media y la publicidad, la imagen es tratada como proyección, casi como un doble inmaterial, tanto desde el punto de vista del registro psicológico de la imagen como del registro tecnológico del simulacro[4].

Así, y a pesar de las críticas que el proyecto de los *Estudios Visuales* ha recibido por parte de distintos autores como Rosalind Krauss[5] y el ya citado Hal Foster[6] que ven en él el origen de la pérdida de las habilidades o destrezas *(skills)* propias del historiador -*connoiseur* –académico, es de destacar el auge que el ámbito de lo visual ha experimentado en las últimas décadas, auge constatable en la gran cantidad de libros, antologías y ensayos sobre diversos aspectos de la visualidad y que responde al deseo de dar respuesta a distintas cuestiones formuladas desde el campo de la historia del arte, la estética, la teoría cinematográfica, la literatura, la antropología o los media. Cuestiones como ¿cuáles son las vías con las que proveer una perspectiva analítica y crítica de la cultura visual? O ¿cómo acotar y poner limites conceptuales a un campo tan expansivo como éste?

Haciendo historia del problema, uno de los primeros teóricos interesados en el campo de los *Estudios Visuales* es el profesor de la Universidad de Chicago y editor de la revista *Critical Inquiry* W.J.T. Mitchell, cuando en el artículo «Interdisciplinarity and Visual Culture»[7] consideró la cultura visual como un campo «interdisciplinar», un lugar de convergencia y conversación a través de distintas líneas disciplinarias. También el propio Mitchell en *Picture Theory*[8] había formulado un concepto que creemos fundamental para el desarrollo de los estudios visuales. Tras proceder a cuestionar el «giro lingüístico», tal como había sido expuesto por Richard Rorty[9] e

4 Hal Foster, «Antinomies in Art History», en *Design and Crime (and another diatribes),* Londres, Nueva York, Verso, 2002, pp. 92-93.

5 Rosalind Krauss, «Welcome to the Cultural Revolution», *October* 77, 1996.

6 A Rosalind Krauss y Hal Foster se debe la iniciativa del cuestionario sobre la Cultura Visual publicado en la revista *October* (otoño 1996), «Visual Culture Questionnaire» en el que, a pesar de las respuestas favorables de destacados autores directamente relacionados con el estudio de lo visual, se llegó a la conclusión de que el hecho de priorizar las «imágenes» sin valor estético por encima de las obras de arte contribuía a un nuevo estadio de capitalismo global. La obra de arte aseguraría en este sentido un modo de resistencia ante la mercantilización que preside la economía capitalista y que se deduciría de los *Cultural Studies.* [Una traducción del referido cuestionario se reproduce más adelante, en este mismo número de Estudios Visuales. N.del E.]

7 Veáse al respecto «Interdisciplinarity and Visual Culture», *Art Bulletin,* vol. LXXVII, 4, diciembre 1995, pp. 540-44 y «What is Visual Culture», en I. Lavin (ed.), *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*, Insitute for Advanced Study, Princeton, 1995.

8 W.J.T.Mitchell, *Picture Theory,* Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1994.

9 Richard Rorty en *Philosophy and the Mirror of Nature,* Princeton, Princeton University Press, 1979 había concluido su historia de la filosofía con lo que él llamó el «giro lingüístico» que suponía el triunfo de los «modelos de textualidad» por encima de todo componente visual.

incluso al «giro semiótico» propuesto por Norman Bryson y Mieke Bal[10] por ver en estos modelos de «textualidad» una *lingua franca* que reducía el estudio del arte y también de las formas culturales y sociales a una cuestión de «discurso» y de «lenguaje», Mitchell apostó por su particular giro: el de la imagen (*the pictorial turn*), un giro que le llevó a proponer una transformación de la historia del arte en una «historia de las imágenes» poniendo énfasis en el lado social de lo visual, así como en los procesos cotidianos de mirar a los otros y ser mirados por ellos. En ningún caso este giro de la imagen significaría, a juicio de Mitchell, un retorno a las cuestiones *naives* de parecido o mímesis ni a las teorías de la representación: se trata más bien de un descubrimiento postliguístico y postsemiótico de la imagen (*picture*), una compleja interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la figuralidad, y sobre todo es el convencimiento de que la mirada, las prácticas de observación y el placer visual unidas a la figura del espectador pueden ser alternativas a las formas tradicionales de lectura unidas a los procesos de desciframiento, decodificación o interpretación[11].

Estas nuevas relaciones entre un «sujeto que mira» (el espectador) y un «objeto mirado» (la imagen visual) llevan a Mitchell a concebir una teoría de la visualidad que aborda el hecho de la percepción no sólo desde el punto de vista fisiológico sino en su dimensión cultural. Cada realidad visual (incluyendo los hábitos diarios de percepción visual) hay que entenderla como una construcción visual «con un interés igual o mayor para los estudiosos de la cultura como lo fueron tradicionalmente los archivos de la producción verbal y textual» . ¿Qué es lo que quieren las imágenes?, se pregunta Mitchell para responder: «Lo que las imágenes quieren es no ser interpretadas, decodificadas, desmitificadas, veneradas ni tampoco embelesar a sus observadores. Posiblemente no siempre quieren ser merecedoras de valor por «interpretadores» que piensan que toda imagen debe ser portadora de rasgos humanos. Las imágenes pueden proyectarnos a aspectos inhumanos o no humanos (…) Lo que en último término quieren las imágenes es ser preguntadas por lo que quieren, con el sobreentendido de que incluso puede no haber respuesta»[12].

La visión –concluye Mitchell- es tan importante como el lenguaje, como mediador de las relaciones sociales y por lo tanto no se puede reducir a lenguaje, a signo o a discurso. Las imágenes aspiran a los mismos derechos que el lenguaje. Y renuncian

10 Norman Bryson y Mieke Bal, en el artículo «Semiotics and Art History», *Art Bulletin,* 73, 2, junio 1991, pp. 174-208, defiende el «giro semiótico» como el que puede garantizar una «teoría transdisciplinaria» y evitar la tendencia a privilegiar el lenguaje en los aspectos de la cultura visual.

11 En este sentido, las teorías de Mitchell se complementan con las de Jonathan Crary en el texto *Techniques of the Observer* (Cambridge, Mass., MIT Press, 1990) en el que estudia la transformación histórica del concepto de visión partiendo del supuesto de que nuestra experiencia cultural del mundo está históricamente determinada por las teorías de la visión.

12 W.J.T. Mitchell, «What Do Pictures Really Want?», *October,* 77, verano 1996, p. 82.

a ser situadas al mismo nivel que una «historia de las imágenes» o elevadas a una «historia del arte» . Por el contrario quieren ser vistas como complejos individuales que recorren y atraviesan múltiples identidades.

Este desplazamiento de la visualidad hacia lo cultural propuesto por Mitchell, que se repetirá en su introducción a la antología *Landscape and Power*[13], tendrá continuación en un segundo grupo de estrategias o de tradiciones intelectuales que aportarán nuevos métodos para entender y explicar la *Cultura Visual*. Entre éstas destacaríamos la lideradas por Chris Jenks y su defensa de una «sociología de la cultura visual»[14]. La idea de la visión como una práctica social, como algo construido socialmente o localizado culturalmente, a la vez que libera las prácticas del ver de todo acto mimético, las eleva gracias a la interpretación . Lejos queda un sociologismo centrado en lo positivista y empírico y atrás quedan también visiones de un estricto perceptualismo. Y es en este sentido que Jenks se sitúa del lado de Bryson cuando afirma que en relación a la historia del arte es crucial que la visión se asocie más con la interpretación que con la mera percepción. En efecto, en «Semiotic and Art History»[15], Bryson, junto con Mieke Bal se vale de la semiótica como una herramienta crítica para hacer de la historia del arte una práctica significante y proceder a su expansión, en una línea que unos años después se afianzaría en el texto *Visual Culture. Images and Interpretacions* [16]. En éste, Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey, en su defensa de una «historia de las imágenes» en lugar de una historia del arte, proponen un doble objetivo. Por un lado, primar el «significado cultural» de la obra más allá de su «valor artístico» (lo cual supone reivindicar trabajos que tradicionalmente habían sido excluidos del canon de las «grandes obras de arte» como las imágenes fílmicas o las televisivas) y segundo explicar las «obras canónicas» según vías distintas a sus inherentes valores estéticos, aunque sin eliminarlos. Lo importante ya no es buscar el valor estético del «arte elevado», sino examinar el papel de la imagen «en la vida de la cultura» o, dicho en otras palabras, considerar que el valor de una obra no procede (o no sólo procede) de sus características intrínsecas e inmanentes sino de la apreciación de su significado (y aquí es tan importante una

13 W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power* Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 2002, Hemos consultado la segunda edición (la primera es de 1994) y en concreto, el prefacio titulado «Space, Place, and Landscape» en el que insiste en una cuestión de poder cultural como clave en la significación del «paisaje», entendido el paisaje no como un lugar para «ser visto» sino en su diálogo negociado entre espacio y lugar.

14 Chris Jenks (ed.), *Visual Culture,* Londres y Nueva York, Routledge, 1995.

15 Norman Bryson y Mieke Bal, «Semiotics and Art History», *Art Bulletin*, vol. 73, n. 2, junio 1991, pp. 174-208.

16 Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey, *Visual Culture. Images and Interpretations,* Hannover y Londres, University Press of New England, 1994.

imagen televisiva como una obra de arte en mayúsculas), tanto dentro del horizonte cultural de su producción como en el de su recepción. Este paso de la historia del arte a la historia de las imágenes siguiendo desarrollos teóricos y metodológicos compartidos por otras disciplinas como la literatura, hace referencia a un tipo de conocimiento comprometido por las actitudes y valores implicadas en la producción de las imágenes. Este mismo énfasis en la «interpretación» invoca otra noción especialmente revelante: la noción semiótica de la representación, por la que de cada imagen lo que cuenta no es el concepto de parecido o de mímesis sino el entramado del discurso semiótico por el que cada obra contribuye a estructurar el entorno cultural y social en el cual está localizada, en una opción que se quiere alejada de una tradicional historia social de connotaciones marxistas.

Esta versión «académicamente reivindicativa» de los *Estudios Visuales* protagonizada por «historiadores del arte» ansiosos de renovar la vieja disciplina desde fórmulas de interdisciplinareidad [17] más allá de las alternativas hermeneúticas de análisis estilístico, iconografía e historia social[18], cuenta con otra estrategia más en la línea de lo políticamente correcto y de las «guerras culturales» que animaron el ámbito cultural anglosajón en los años noventa, cuyos defensores proceden del campo de la crítica cultural, de la sociología, de los estudios culturales y de los media, como es el de Nicholas Mirzoeff y de Jessica Evans y Stuart Hall, éste último una de las principales figuras del desarrollo de los *Estudios Culturales* en Gran Bretaña y uno de los fundadores del Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies. Los tres han publicado respectivos «readers» de *Cultura Visual*[19] en los que la reivindicación de la visualidad se entiende como una disciplina táctica que busca dar respuesta al rol de la imagen como portadora de significados en un marco dominado por los discursos horizontales, las perspectivas globales, la democratización de la cultura, la fascinación por la tecnología y la ruptura de los límites alto-bajo más allá de toda jerarquizada memoria visual. La *Cultura Visual* se entiende en ambos casos (con las matizaciones

17 El más reciente de los trabajos publicados al respecto está coeditado por Michael Ann Holly y Keith Moxey, *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Se trata de una antología de ensayos publicados con motivo de una conferencia llevada a cabo en el Clark Institute en la que se intentó responder a cuestiones como: ¿en qué medida puede la historia del arte enriquecer sus propios temas y justificar sus protocolos disciplinarios al recurrir al tipo de cuestiones que animan los estudios visuales? ¿el campo de lo estudios visuales se ha expandido hasta el punto de la incoherencia? ¿podemos todavía definir los parámetros de lo que propiamente deberían constituir los objetos de la historia del arte?.

18 K. Moxey, «Nostalgia de lo real. La problemática situación de la historia del arte con los estudios visuales», *op. cit.,* p. 199.

19 Veánse al respecto las antologías de Nicholas Mirzoeff, *Visual Culture Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998 (ed. cast.: *Una introducción a la cultura visual,* Barcelona, Paidós, 2003) y de Jessica Evans y Stuart Hall, *Visual culture: the reader*, Londres, Sage, 1999.

Ridley Scott, *Blade runner,* 1997.

que comentaremos) como un cajón de sastre en el que las cuestiones de género, de raza, de identidad, de sexualidad e incluso de pornografía o ideología conviven con cuestiones más específicas de visualidad. En este sentido mientras Evans y Hall ponen el acento en las metáforas visuales y las terminologías del «mirar» y del «ver», las que derivan de la sociedad del espectáculo y el simulacro, de las políticas de la representación, de la mirada masculina, del fetichismo y del voyerismo, con un especial hincapié en las reflexiones sobre la visualidad de Barthes, Benjamin, Lacan o Foucault, la propuesta de Mirzoeff se sitúa más cerca de los *Estudios Culturales* que de los *Visuales*. Así, y aún citando a Mitchell y su «giro de la imagen» (del «mundo como texto al mundo como imagen»), la reivindicación de lo visual por parte de Mirzoeff se desplaza hacia el campo más amplio de los estudios culturales que incluyen desde la teoría *queer*, la pornografía, los estudios afro-americanos, los estudios gay y lésbicos hasta los estudios coloniales y postcoloniales . Y es desde el punto de vista de esta trans o post disciplinareidad, cuestionadora de la indiferencia de la retórica marxista hacia la cultura visual, que la reivindicación de la visualidad por parte de Mirzoeff debe ser considerada más una táctica fruto de una amplia libertad epistémica que una herramienta metodológica. Una táctica más cercana de un relativismo antropólogico cuya reescritura de las estrategias de la modernidad pasaría inevitablemente por este «pensar en lo visual» [20].

Es esta palimséstica multi-naturaleza del arte que opera dentro y a través culturas lo que ha llevado a otro de los estudiosos del tema, Malcolm Barnard, a considerar dentro del campo de la cultura visual dos sentidos: uno fuerte y otro débil. Usado en su sentido fuerte –sostiene Barnard- pone énfasis en el lado «cultural» de la frase y hace referencia a los valores, identidades y cuestiones de clase construidas en el ámbito de la cultura visual, mientras que el sentido débil pone énfasis en el componente «visual de la frase»[21]. Pero incluso en su versión «débil» la cultura visual es una concepción inclusiva, que hace posible la incorporación de todas las formas de arte y diseño, o fenómenos visuales relacionados con el cuerpo tradicionalmente ignorados por los historiadores del arte y del diseño. Según Barnard este sentido débil incluiría toda la amplia variedad de cosas visibles (de dos y tres dimensiones) que el ser humano produce y consume como parte de la dimensión social y cultural de sus vidas. Y aquí entrarían tanto el campo de las bellas artes o artes canónicas (pintura, escultura, dibujo), como los del diseño, el film, la fotografía, la publicidad, el video, televisión o internet.

20 José Luis Brea «Reseña de *Una introducción a la cultura visual,* de Nicholas Mirzoeff», *ExitBook,* #2, Madrid 2003, p. 26.

21 Malcolm Barnard, *Approaches to Understanding Visual Culture*, Palgrave, Nueva York, 2001, pp. 1-2.

En realidad, no creemos que lo más relevante del proyecto de los *Estudios Visuales* sea la indiscriminada ampliación de los objetos de estudio[22], sino algunas de las cuestiones que pasamos a resumir brevemente:

1) El extender la historia del arte a la historia de las imágenes no sólo supone una democratización de la imagen, «liberada» de su densidad histórica y enmarcada en una perspectiva horizontal, sino que si bien no elimina, sí propicia el debate arte elevado/ arte bajo, más allá de las diferencias establecidas por Adorno en torno a estos conceptos. La defensa por parte de Adorno del «arte elevado» y su crítica contra «la industria cultural»[23] que le llevó a ver en la cultura popular una nueva forma de mercancía y a formular su «teoría de le negación» aplicada al arte elevado y al arte de vanguardia es uno de los caballos de batalla para aquellos que, como Frederic Jameson, defienden la expansión de la esfera de la cultura como uno de las conquistas de la posmodernidad: «Lo que caracteriza la posmodernidad en el área cultural –afirma Jameson- es la supresión de cualquier cosa fuera de la cultura comercial, la absorción de cualquier forma de arte elevado y arte bajo, junto con el proceso de producción de la imagen. La verdadera esfera de la cultura se expande y se hace colindante con la sociedad del mercado en una vía en la que lo cultural ya no está limitado por sus formas tradicionales o experimentales, sino que aparece consumido a través de la vida cotidiana, en el acto de comprar, en las actividades profesionales, y en diversas y a menudo televisuales formas de pasatiempo, en la producción para el mercado y en el consumo de estos productos en los ámbitos más privados de lo cotidiano»[24].

2) Junto a esta aproximación deconstructiva al dilema arte elevado/arte bajo, el proyecto de *Estudios Visuales* supone a su vez un desafío a las tradicionales compartimentaciones y especialidades dentro de la historia del arte. Analizado desde este punto de vista, la misión de los departamentos de Historia del Arte no consistiría en formar a los mejores medievalistas, los más destacados especialistas en el arte del renacimiento o en arte contemporáneo, o incorporar nuevas disciplinas como la teoría fílmica, o la fotografía, por sólo poner unos ejemplos. La interdisciplinareidad, que conllevan los estudios visuales no sólo responde a la necesidad de expandir los

. . . . . .

22 James Elkins llega a hacer una exhaustiva e incluso cómica enumeración de todo lo que supuestamente podría entrar en el «nuevo canon» de la *Cultura Visual*. Como ejemplos: fotografías, anuncios publicitarios, gráficos por ordenador, moda, graffiti, diseño de jardines, performances rock/pop, tatuajes, films, televisión, realidad virtual, y así una larga lista de objetos curiosos. James Elkins, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*, en www.jameselkins.com.

23 Teodor Adorno, «Culture Industry Reconsidered», en *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, (Jay Bernstein, ed.), Londres, Routledge, 2001, pp. 98-99.

24 Frederic Jameson, «Transformations of the Image», en *The Cultural Turn: Selectec Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Londres, Verso, 1998, pp. 111 y 135.

limitados conceptos de «historia» y de «arte» más allá de sus limitadas y específicas fronteras sino de estudiar lo visual bajo la óptica de una general metodología. Y aquí es importante constatar el cuestionamiento que un proyecto como el de los *Estudios Visuales* supone respecto a las tradicionales metodologías aplicadas a la historia del arte, incluyendo, aparte del formalismo (asociado a la anticuada «historia de los estilos»), la iconología, la sociología e incluso a la semiótica, aunque ésta puede considerarse la disciplina que mejor encaja con los estudios culturales. El estudio de la visualidad, de la visión y de los medias ha de entenderse de la manera más inclusiva posible, casi como un «colapso», convergencia o solapamiento entre distintos medios, los tradicionales junto a los nuevos, como los digitales, un colapso a modo de táctica con la que estudiar la genealogía, definición y funciones de la vida cotidiana «posmoderna» dominada por la globalización de la visión: «Esta disconexa y fragmentaria cultura que calificamos de posmoderna –sostiene Mirzoeff- se imagina y se entiende mejor «visualmente», de la misma manera que el siglo XIX quedó adecuadamente representado en el periódico y en la novela»[25]. Algunos programas universitarios como el The Visual and Cultural Studies Program de Rochester, el Visual Studies de la Universidad de California, Irvine, una colaboración entre los departamentos de Historia del Arte y de Film y Media o el Centre for Visual Studies de la Universidad de Oxford así lo han entendido, partiendo hasta cierto punto de la base de que ya que es imposible formar «especialistas» de todas las materias vinculadas a los *Estudios Visuales*, lo más importante es crear el marco de referencia teórico, en el cual tengan cabida las «culturas de lo visual»: la retórica de la imagen, el panopticismo, las relaciones entre mirada y subjetividad, el fetichismo, así como un estudio cultural de la mirada (*gaze*).

Y es en este sentido que nos gustaría recuperar a la vez el doble sentido estratégico de los estudios visuales: como disciplina académica renovadora del campo de la historia del arte usando teorías procedentes de distintos campos de las humanidades y enfatizando el proceso de «ver» a través de distintas épocas y períodos, y como estrategia táctico-política con una mayor impacto en el ámbito de la política cultural. Y dando por sentado en ambos casos el papel clave de lo «visual» y de las condiciones del receptor en la construcción de cuestiones sociales. Como afirma Mirzoeff: «para la cultura visual, el objeto de estudio siempre busca la intersección entre visibilidad y poder social». O como sostiene también Moxey: «los estudios visuales están interesados en cómo las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron»[26]

25 Nicholas Mirzoeff, «What is Visual Culture», en *The Visual Culture Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998, p. 5.

26 K. Moxey, «Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales», *op. cit.,* p. 191.